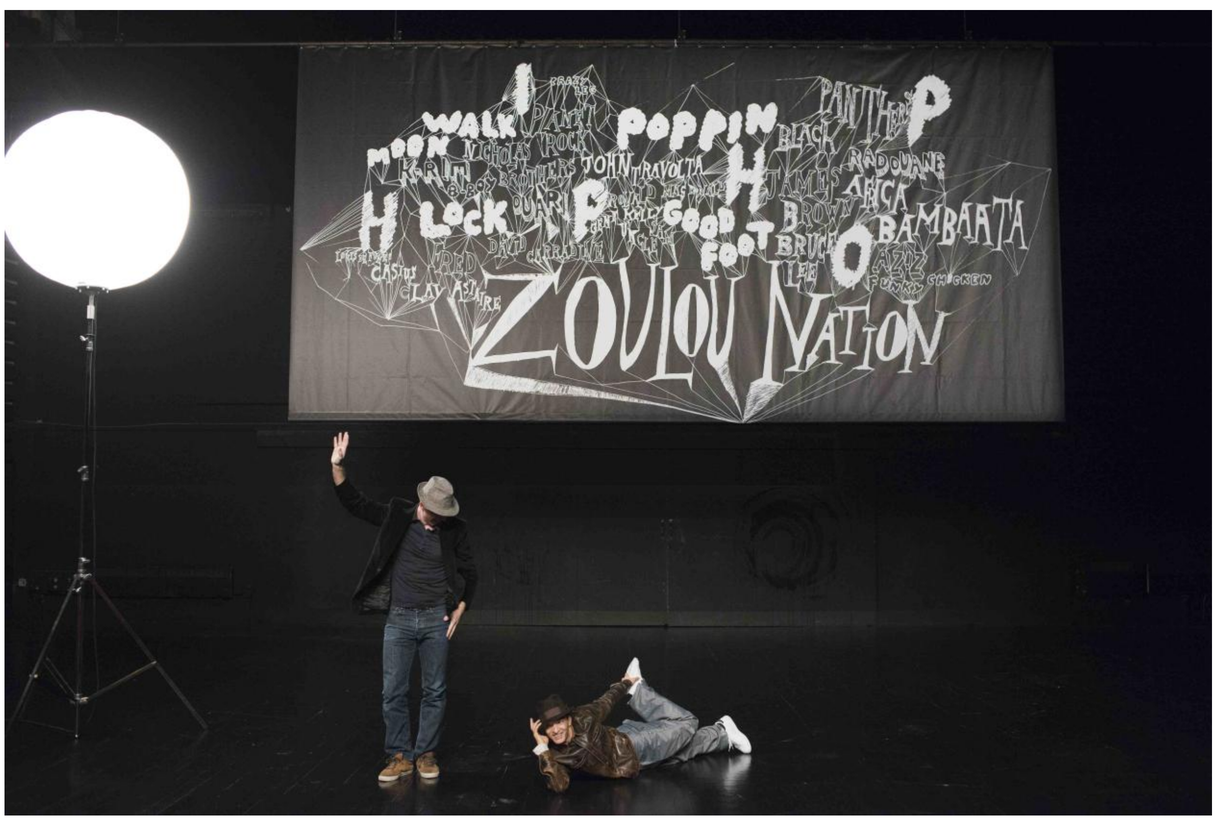


Crédit photo © Jocelyn Cottencin

Gomme

Loïc Touzé & Yasmin Rahmani

dans le cadre du Boom Bap, Reims Hip Hop festival, porté par l'association Velours
www.velours-asso.org

« Je marcherai sur la tête pour avoir le ciel pour abîme »
Yasmin Rahmani

Dossier pédagogique

Vendredi 3 mai 2013
à 20H30
au Manège de Reims



Biographies

Yasmin Rahmani

Il découvre la danse en observant deux américains au Tracadéro qui faisaient une démonstration en Popping1.
Il annonce dans son quartier "Bellevue" à Nantes cette nouvelle vague : le hip-hop. Très vite, il se distingue en participant à de nombreux concours et entame rapidement une carrière de danseur ou il se forme en jazz et classique. Il fondera par la suite plusieurs groupes ("Street breakers", "Kid's electric", "NCB3") et approfondira sa technique. En 1987 il décide de partir aux Etats-Unis ou il découvre le fameux groupe "ROCK STEADY CREW". Dans le prolongement de cette expérience, il continue à prendre des cours et s'investit dans le jazz, classique et modern. En 1991, il fonde la compagnie HB2 en faisant appel à des danseurs confirmés et en les formant. Les spectacles et les stages s'enchainent alors. En 1995, il remporte le titre de "champion d'Europe de breakdance" à Hannover en Allemagne. Précurseur de la danse hip-hop en France dans les année 1980, Yasmin Rahmani est toujours présent en tant que chorégraphe, danseur, professeur et réalisateur.
"Avant je dansais pour oublier d'où je venais, maintenant je danse pour dire d'où je viens..."
http://rahmaniyasmin.com

Loic Touzé

Formé à l'école de danse de l'Opéra de Paris, Loïc Touzé a très vite choisi la danse contemporaine. Aujourd'hui, il se définit comme artiste et chorégraphe. Il développe son activité dans le cadre de l'association ORO, créée en 1991 et implantée à Nantes depuis 2010. Il a initié de nombreux projets en collaboration avec des artistes du champ chorégraphique mais aussi de la musique et des arts visuels. Depuis le début des années 2000, il a créé les pièces chorégraphiques *Morceau*, *Love* (vue au Manège dans le cadre du Grand Soir Loic Touzé en 2012), *Elucidation*, *9*, *Un saut désordonné avec les épaules à la même hauteur que les hanches*, *La Chance*, *Fou* et *Marlene*.
Il a cosigné *Nos images* avec Mathilde Monnier et Tanguy Viel, *Gomme* avec Yasmin Rahmani et *Braille* avec Gaëtan Chataigner.
La formation et la circulation de la culture chorégraphique constituent une place primordiale dans son travail, il enseigne régulièrement en France et dans le monde (Russie, Autriche, Argentine, Brésil, Portugal…).
www.loictouze.com

Le spectacle *Gomme*

Avec comme trame invisible un abécédaire sensible, intime et artistique, Yasmin Rahmani et Loïc Touzé tentent une remontée aux sources d'un langage : le hip-hop. Une archéologie croisée de l'histoire d'un mouvement et de celle d'un parcours singulier de danseur, Yasmin Rahmani. Cette conversation est celle de deux danseurs d'une même génération avec des parcours artistiques aux écarts évidents. L'un, Yasmin, est l'un des précurseurs du hip-hop dans les années 1980 en France. L'autre, Loïc, après une formation de danseur classique à l'Opéra de Paris, s'inscrit dans le mouvement « critique » de la danse contemporaine dans les années 90 et n'a de cesse d'interroger les fondements de l'écriture chorégraphique.
Pourtant, Yasmin et Loïc partagent des zones communes et un même quest Stokely Carmichael ionnement : qu'est ce que danser ? Où est le lieu de la danse ? D'où vient-on quand on danse ? Cette rencontre inédite est l'occasion pour ces deux danseurs de revenir à des points de départ. Et d'une certaine manière, re-débuter. Car Loïc Touzé s'avance sur un territoire inconnu, le mouvement hip-hop, ses codes et ses figures. Face à cet environnement interrogateur, il adopte une posture de débutant. Une posture également nécessaire pour Yasmin Rahmani qui questionne sans cesse la danse, sa danse et ses enjeux. *GOMME*, c'est donc le résultat d'un dialogue sur un retour aux origines, une exploration des traces, pour mettre en mouvement une histoire, un corps, la danse. Une invitation à (ne pas) effacer pour recommencer et revenir aux primats du geste.

Mentions du spectacle

Chorégraphie et interprétation : Yasmin Rahmani et Loïc Touzé
Avec la collaboration de Jocelyn Cottencin
Remerciements à Padouane et Karim Rahmani, Aziz Tahar, Philippe Guiheneuf, Smaïn Moustaphy, Kip Crew, John Travolta, Louis de Funès et Pierre Bouglé.
Production TU-Nantes. Yasmin Rahmani est artiste résident au TU-Nantes avec l'aide à la résidence de la Ville de Nantes. Remerciements à ORO/Loïc Touzé.

---

[1] Le Popping est une danse popularisée par les Electric Boogaloos dont le principe de base est la contraction et la décontraction des muscles en rythme. Le popping, tout comme le locking, est une danse faisant partie des funkstyles.

Interview : Yasmin Rahmani et Loïc Touzé

« Nos centres chorégraphiques, c'était les cages d'escalier »

L'un est un vieux briscard de la danse hip-hop, figure locale portée par la danse (tout court). L'autre a quitté tôt les bancs de l'Opéra de Paris pour la Nouvelle danse contemporaine. Yasmin Rahmani et Loïc Touzé travaillent ensemble sur *Gomme*, portrait d'un danseur hip-hop à qui on ne la fait pas.

Pourquoi avez-vous travaillé à deux sur ce portrait ?

Yasmin Rahmani : Je voulais une personne opposée à moi. C'est difficile de raconter mon histoire. Quand j'ai vu *La Chance* de Loïc, j'ai reconnu tous mes débuts : quand je cherchais mes mouvements, le fait de danser en fermant les yeux, quelque chose de très primitif. Je ne pense pas de façon objective et je voulais quelqu'un qui puisse regarder des choses derrière ma tête. Des choses qui pouvaient déterminer tout un univers que j'ai vécu. Dans le spectacle, j'explique que c'est un danseur classique qui m'a appris comment faire des pointes. Il s'avère que Loïc vient de la danse classique.

N'aurais-tu pas pu le faire avec un danseur hip-hop ?

Y.R. : Non, il aurait tout de suite été dans la technique. Et, il n'y a plus de danseurs de cette époque, ils ont tous arrêté.

Est-ce à nouveau un travail sur la mémoire ?

Y.R. : Pas vraiment. La proposition de départ était de faire un portrait. Ce qui me représente le mieux c'est la danse. Je dis que je danse, pas que je fais du hip-hop. Avec Loïc, on parlait de danse, de son existence, de sa disparition.

La danse va-t-elle disparaître ? Et au profit de quoi ?

Loïc Touzé : Il y a une inquiétude à ce qu'elle disparaisse. Ce que j'entends de la part de Yasmin, c'est que dans le hip-hop la technique prend le pas sur une source de danse, un point d'origine. Les nouvelles générations se préoccupent moins de savoir d'où viennent les mouvements que de réussir à réaliser quelque chose d'impressionnant. Si on ne se demande pas quel sens ça a, on fait du sport. Le sport peut être transgressif, alors que la danse est subversive. Dans le sport, il y a l'idée d'aller au-delà de la règle.

Un peu comme la différence entre l'art et la culture ?

L.T. : Non. La culture, c'est ce qui nous est commun. L'art, c'est ce qui pose des questions individuelles. C'est plutôt la question de la subversion et de la transgression. La danse sert à déformer le cadre, à réinventer des formes. Les gestes ne nous appartiennent pas, ils sont le fruit d'une opération historique et sensible. L'imaginaire ce n'est que ça : de la perception et de la mémoire ramenée au présent. Si on oublie la mémoire, si on n'est pas sensible à ce qu'on fait, il n'y a pas d'imaginaire. On ne peut pas vouloir tourner dix-huit fois sur la tête sans se poser la question du sens. C'est important de se mettre sur la tête ! Paul Celan, un poète du XXème siècle, dit *« je marcherai sur la tête pour avoir le ciel pour abîme »*. Être sur la tête change complètement les lois de la gravitation et ouvre de nouvelles dimensions. Avec Yasmin, on se rejoint sur la question de faire l'expérience du mouvement dansé. Ça nous modifie, ça nous change, ça nous fait vivre, ça nous met dans le monde.

Comment s'est déroulée la création de *Gomme* ?

Y.R. : Au début je racontais plein d'anecdotes, Loïc était là, comme une grande oreille ! Je lui ai parlé des choses qui me semblaient importantes, à un moment je ne pouvais plus les rattraper.

Ne l'as-tu pas déjà fait avec *My Way* ?

Y.R. : C'est la suite de *My Way*. Même si *My Way*, c'était la crise de la quarantaine !

C'est aussi l'histoire d'une danse qui a trente ans et qui est encore émergente. Est-ce que c'est quelque chose que tu dois encore prouver ?

Y.R. : Non. La reconnaissance, je l'ai. J'ai encadré pendant une vingtaine d'années, j'ai fait des générations. Ce qui m'intéresse, c'est cette motivation, revivre le moment présent. Notre danse est restée la même. Je me sens bien avec les anciens car je sais comment ils vont danser. Loïc a un gros passé de danseur classique. Pour moi, hip-hop et classique se ressemblent beaucoup dans la technique et la rigueur. À une époque, ils dansaient en cercle où chacun montrait sa technique. Comme nous.

L.T. : Oui, on faisait ça quand on était mômes.

Loïc, pourquoi es-tu passé à côté de la danse hip-hop ?

L.T. : Parce que j'avais beaucoup d'autres centres d'intérêts. J'étais énormément intéressé par la postmodernité. J'étais déjà en rupture en passant de l'Opéra de Paris à la Nouvelle danse contemporaine des années 1980. La postmodernité américaine m'a énormément nourri (Trisha Brown, David Gordon…). Je me suis intéressé à Nijinski qui était une sorte d'arrière-grand-père de cette danse, aux arts visuels, à la musique contemporaine. Je suis dans une culture beaucoup plus institutionnelle. J'ai aussi fait l'impasse sur le hip-hop car j'en avais un regard déformé à cause de la manière dont l'institution s'en est emparée. Ça avait à voir avec du social et je suis toujours inquiet avec cette dimension. Il y avait de la récupération de la part du politique. Et j'y voyais aussi ce que j'avais fui dans le classique : l'idée d'excellence dans la prouesse. Ça ne m'étonnait pas que l'institution se jette dessus, ça faisait écho à ce qui la fascinait dans le ballet. Je voyais sur des vidéos des choses qui se passaient dans la rue. J'y trouvais une puissance politique, une liberté. En les mettant sur une scène il y avait une sorte de déterritorialisation du matériau.

Yasmin, quel est ton avis sur cette contradiction ?
Y.R. : Comme Loïc, j'ai beaucoup fui tout ça. D'ailleurs (je vais être un peu méchant avec les autres) je ne comprends pas que des danseurs hip-hop aient des centres chorégraphiques. Nos centres chorégraphiques, c'était les caves, les cages d'escalier, ce qu'on trouvait comme sol.
L.T. : C'est la tendance française depuis Louis XIV. L'académisation permet peut-être un accès plus général, mais elle contrôle et empêche d'évoluer.
Y.R. : C'est pour ça que j'ai fui. Je me suis fait récupérer par le monde social et politique.
Comment ?
Y.R. : En prenant un groupe de hip-hop et en le mettant sur scène. La première fois on était content ! À Cherbourg, on a dansé dans un opéra : super ! Sauf qu'on a reproduit exactement ce qu'on avait fait la veille dans la rue. Le cadre n'allait pas, ça nous impressionnait. Toute notre danse changeait. Même par rapport au public il y avait quelque chose qui clochait.
L.T. : Ce n'est pas un hasard si nous sommes dans un studio. La danse n'a pas de lieu, elle emploie des théâtres qui sont le lieu du théâtre et s'organise avec ça. Son seul lieu, c'est le studio.
Y.R. : À la base, le hip-hop était une danse individuelle. Chacun devenait unique et rapportait un style différent. Mais dès qu'il y a eu des chorégraphies, il y a eu un hic. Je me pose toujours la question : est-ce que la danse hip-hop peut parler ? Est-ce que je peux parler du monde, d'une personne qui souffre avec la danse hip-hop ?
(…)
Ressens-tu la volonté de coller à un contexte ?
Y.R. : À ce jour, on ne nous a pas laissés grandir. On nous a tout de suite mis sur une scène et comparés à des danseurs contemporains. Alors que ce n'est pas la même histoire : on est tout jeune comme danse !
À ses débuts, la danse hip-hop racontait le maintenant. Aujourd'hui, tu racontes le hier. Ne raconte-t-elle plus le aujourd'hui ?
Y.R. : Exactement. J'ai une phrase, je dis qu'« avant je dansais pour oublier d'où je venais, maintenant je danse pour dire d'où je viens. »
L.T. : Un projet hip-hop de Bruno Beltrão m'a fait penser que c'était de la danse d'aujourd'hui. Mais c'est le Brésil, pas la France. J'y ai trouvé une ouverture poétique, sensible, technique. Ils travaillent sur le hip-hop mais ce qu'ils fabriquent c'est déjà autre chose. C'était aussi ce qui se passait entre les corps, il y avait un espace entre les corps qui dialoguait.
Yasmin, est-ce qu'il n'aurait pas été temps d'amener la danse et la musique classique dans les quartiers ? Le rêve n'était-il pas d'aller au Conservatoire plutôt qu'à l'atelier de hip-hop en bas de chez soi ?
Y.R. : Peut-être. Je me suis beaucoup intéressé à la danse classique, jazz, contemporaine à 18 ou 19 ans. J'ai pris des cours en même temps que le hip-hop. J'ai déjà exporté ça dans le quartier. Au milieu des années 1980, les leçons étaient très chères. Je voulais me former au jazz et au classique pour le ramener à Bellevue. Peut-être qu'à un moment donné on nous a dit d'aller dans notre quartier faire du hip-hop. Je pense que les politiques auraient voulu qu'on reste plus là-dessus, pour eux c'était peut-être quelque chose pour nous calmer.
Aujourd'hui on demande à l'artiste de créer mais aussi de régler les problèmes sociaux. Vous sentez-vous contraints ? Le politique croit-il encore à l'art ?
L.T. : Je pense que le politique ne prend pas soin de l'art. Il est intéressé par la plus value d'image. La question est de savoir quelle marge nous gardons. On essaye de ne pas être instrumentalisés et de faire notre métier. C'est une vraie bataille pour préserver, non dans le sens d'un privilège, mais faire une réserve avec les questions qui nous occupent. *Gomme* n'est ni un spectacle de rue, ni une chorégraphie, ni un one-man show. Il y a une forme performative : la forme-même dit quelque chose. J'ai essayé de dire à Yasmin : *« ton patrimoine est un livre ouvert de danse, ce livre-là peut s'exposer. Ton histoire est aussi celle d'autres personnes. »* Je suis un peu « anti-personnel ». J'aime l'intimité, car il y a du désir, mais le personnel nous enferme. Quand on sort du personnel, on s'adresse aux autres. On peut peut-être toucher cela avec cette forme.
Propos recueillis par Ellen BENCINA et Timothée BLIT

Gomme — Entretien avec Loïc Touzé & Yasmin Rahmani

Yvane Chapuis

Yvane Chapuis (YC) : Comment vous êtes-vous rencontrés ? Qu'est-ce qui vous a conduit à faire cette pièce ensemble que vous avez titrée *Gomme* ?

Yasmin Rahmani (YR) : Je suis en résidence au Théâtre Universitaire de Nantes. J'ai travaillé avec Hervé Guilloteau qui est metteur en scène. Je pensais que le théâtre m'aiderait à faire parler la danse, à combler ce que je pensais de la danse sans parvenir à le dire. J'ai fait l'expérience, ça s'appelle *My way*. Mais je n'étais toujours pas convaincu. J'ai vu une pièce de Loïc dans ce même théâtre, *La Chance*. Je n'ai pas été d'emblée emballé par ce que je voyais, mais j'étais intrigué en voyant les danseurs fermer les yeux et par le questionnement de la danse que porte ce spectacle. J'ai voulu le rencontrer. Je me disais : « Pourquoi ne pas travailler avec un chorégraphe, puisque que c'est la danse que je veux questionner ? » Nous nous sommes rencontrés, je lui ai parlé de ma danse, de sa terminologie, de son histoire.

Loïc Touzé (LT) : Ce qui m'a surpris en entendant Yasmin lors de notre première rencontre, c'est lorsqu'il m'a dit que si l'ensemble de *La Chance* ne le passionnait pas, elle contenait un dialogue possible avec la manière dont lui et ses camarades s'engageaient dans la danse au début des années 1980 place du Trocadéro à Paris. Il reconnaissait, dans la manière dont les spectateurs recevaient les danses de cette pièce, une proximité avec la façon dont les gens les regardaient *breaker*, inquiets face à ces corps fragmentés, arythmiques, en lien avec un imaginaire qu'ils ne saisissaient pas. C'est sur ce rapport à l'exploration du mouvement qu'il est venu me chercher. Notre rencontre s'est faite d'emblée sur des questions artistiques.

YR : Je considère que la danse Hip-Hop ne peut pas tout dire, qu'elle n'a pas encore développé son langage. Nous en sommes encore à la performance et à la beauté du mouvement. Je pense que nous ne pouvons pas déconstruire cette danse pour le moment, car nous n'avons pas trouvé les mots pour ça.

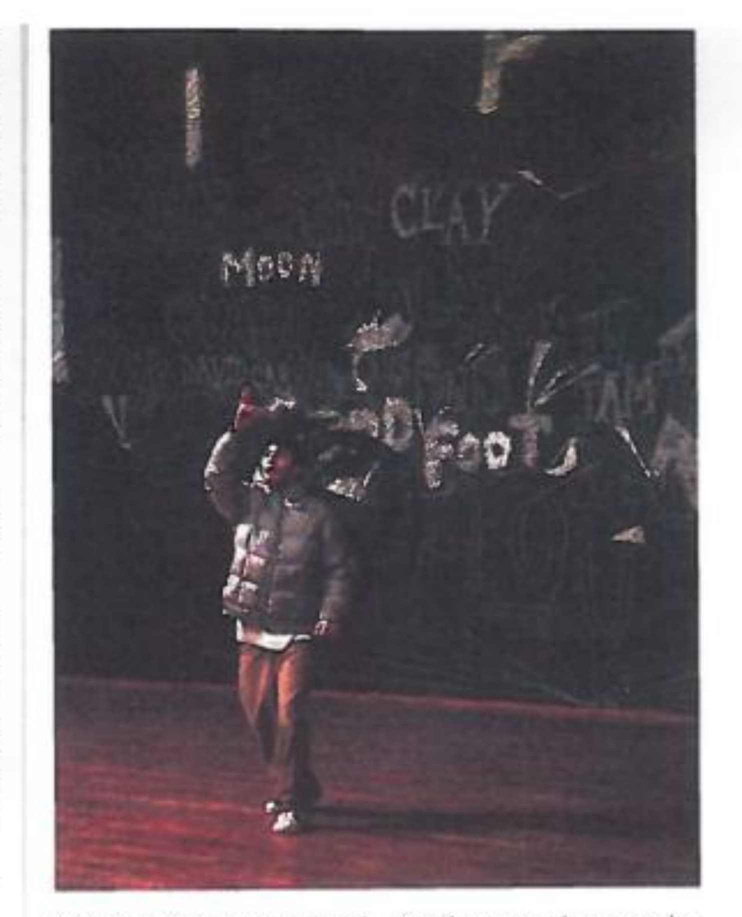
YC : Qu'est-ce que la danse ne parvient pas à dire selon vous, ou qu'est-ce que vous voudriez dire que vous ne parvenez pas à danser ?

YR : Je ne trouve pas la traduction de certaines sensations en danse. C'est un peu comme quand je parle avec mon père. Il me parle en arabe et je lui réponds en français. Mais si nous devions parler de la même manière tous les deux nous n'y parviendrions pas. Il y aurait un blocage. C'est une impossibilité de ce genre à laquelle me renvoie la danse. J'ai une danse, j'ai une espèce de parole, mais je n'arrive pas à la décrire.

YC : Comment vous êtes-vous mis au travail pour *Gomme* ?

LT : Nous avons très vite glissé de l'idée initiale de faire un portrait de Yasmin, et pour lequel il me sollicitait, à celle de dialogue. Le focus ne se faisait donc plus uniquement sur son histoire mais sur une histoire qu'il me raconterait. S'il me racontait cette histoire, il pouvait potentiellement la raconter à tous. Il s'agissait donc pour moi d'être un récepteur rendant possible ce récit.

Nous sommes de la même génération mais nos trajectoires sont



très différentes, nous avons évolué dans des environnements très éloignés, nous n'avons pas la même culture en danse, nous sommes néanmoins tous les deux « old school » comme dit Yasmin. Mais ce que chacun de nous a traversé ces trente dernières années avec la danse trouve parfois des échos dans le parcours de l'autre.

J'avais une certaine suspicion à l'égard du Hip-Hop, parce qu'il a été souvent récupéré et instrumentalisé. Le danseur de Hip-Hop est regardé comme un bon gars qui va aider dans les banlieues à ce que les jeunes aillent mieux. Cette conception ne met pas du tout en valeur la question artistique que contient ce langage. Bien évidemment, si un travail avec les jeunes peut être fait dans des quartiers difficiles avec la danse, tant mieux. Ce qui est problématique en revanche, c'est l'assignation de cette danse au pansement social.

Je soupçonnais aussi le Hip-Hop d'académisme, car comme pour la danse classique, les prouesses

techniques tant désirées par les spectateurs donnent l'impression que les enjeux sont là. Or, cette médusation du spectateur par la technique assimile la danse au sport, l'imaginaire n'y trouve pas de place. C'est d'ailleurs de cela dont m'a parlé Yasmin dès notre première rencontre. Il m'a dit qu'il avait le sentiment que la danse disparaissait. C'est une question que nous partageons. Il y a toujours un risque en effet que la danse disparaisse. Qu'est ce que la danse ? Et qu'est ce qui disparaît ? C'est ce que nous devions élucider. Il m'a interpellé à cet endroit et cette interpellation est devenue le cœur du travail.

À partir de là, je me suis mis à écouter une histoire que je ne connaissais pas, en essayant de trouver en quoi elle me concernait. Quelles étaient les ramifications d'une histoire commune ? J'ai compris que nous avions des grands-parents communs. Nous partageons une influence très forte : la comédie musicale américaine d'où naîtra en partie le Hip-Hop, mais aussi une culture télévisuelle et des figures pop telles que John Travolta, David Caradine ou Louis de Funès. Il y a aussi quelque chose de commun dans notre façon de toucher le sol, de le considérer. Pourtant je suis loin d'être un danseur de Hip-Hop et Yasmin n'a pas un passé de danseur classique.

YC : Et vous, Yasmin, suspectez-vous la danse contemporaine ?

YR : Non. Parce que j'appartiens à une génération qui se réunissait déjà autour de différentes danses. Le Disco, le Funk, la New Wave. Nous n'étions pas enfermés dans un style en particulier. Le premier spectacle que j'ai vu, et que j'ai aimé, était d'Alain Platel. C'était en 1984. Je n'ai pas de scepticisme à l'égard de la danse contemporaine. Je peux avoir des incompréhensions. Je peux être choqué par son silence. En Hip-Hop, le silence est un danger, il faut le combler. Ce que j'ai aimé d'emblée dans la danse contemporaine, c'était d'observer que c'était une écriture dans l'espace. Nous, sommes encore rendus à des formes triangulaires, à un rapport frontal avec le public. Nous recherchons encore l'espace. Or ce qui m'intéresse, c'est la gestuelle. Ça fait trente ans que je m'y confronte, que je m'interroge. Comment la faire évoluer ? Comment danser dans le silence, uniquement avec des blocages ? Est-ce possible ?

LT : En entendant à nouveau Yasmin, je perçois combien la danse pour lui est politique. Et combien elle perd sa valeur dès qu'elle est récupérée par une instance. Il est d'ailleurs toujours en buté, prêt à s'arrêter de danser à cause de cela. Je l'ai éprouvé pendant le travail ! Nous sommes par exemple sur le point d'abandonner l'idée de tourner *Gomme* parce qu'il a la crainte que nous fassions commerce. Et que c'est incompatible pour lui.

Il a toujours l'inquiétude que la danse représente quelque chose dont on pourrait se saisir pour rassurer un environnement. Alors que le Hip-Hop qu'il porte est dangereux, au sens où on ne peut pas capitaliser dessus. C'est un mouvement qui échappe à toute tentative de règlement. J'ai perçu une attitude extrêmement expérimentale dans son rapport à la danse, comme si, malgré les figures, malgré les techniques, il fallait avant tout trouver un espace dans lequel être vivant.

YR : La danse que je défends c'est celle du *free style*, celle où chacun est libre d'improviser et de montrer ce qu'il sait faire à l'intérieur d'un cercle, où chacun regarde l'autre avec respect et une curiosité pour l'émergence de formes de danse.

YC : La question sous-jacente dans ce que vous dites tous les deux n'est-elle pas le fait de déplacer une danse de rue sur un plateau de théâtre ? Ce déplacement a-t-il du sens ? Dans le même temps, cette transposition passe par une professionnalisation des danseurs qui leur permet de vivre de leur pratique. Ce n'est pas rien.

YR : La reconnaissance de cette danse est importante bien entendu.

LT : Le problème, c'est qu'à partir du moment où la danse Hip-Hop est arrivée sur le plateau, elle s'est habillée des habits de la danse contemporaine ou de la danse classique. Elle n'a pas pensé sa conversion de la rue à la scène, devenant le plus souvent une danse contemporaine déplacée ou une danse classique qui ne dit pas son nom.

YR : Dans les années 1990, quand la deuxième vague du Hip-Hop est arrivée, via le Rap, on nous a mis prématurément sur la scène. Le problème c'est que nous répercutions sur la scène le show que nous faisions dans la rue. Et le fait de transférer *Gomme* du studio de travail au plateau de théâtre pose pour moi les mêmes questions. Il n'y a aucune évidence à le faire selon moi. Je suis vraiment un danseur de rue, c'est là que nous dansions, d'abord parce que nous n'avions pas d'argent. La lumière, ça n'était pas celle des projecteurs mais celle des lampadaires. Ça n'est pas la même. Je me vois mal danser avec des projecteurs braqués sur moi. Ce serait une véritable agression. Les applaudissements du public aussi me mettent mal à l'aise. J'ai l'impression d'être un singe dans un zoo. La relation qui s'établit à ce moment… C'est comme si nous faisions un cadeau à une personne et qu'elle se sentait obligée de nous en faire un en retour. Il faudrait repenser les applaudissements.

YC : Quelles sont les difficultés que vous avez rencontrées au cours du travail qui vous a réuni ?

LT : Une contrainte de temps. La production nous a demandé de faire une pièce de 40 minutes. Entre l'histoire personnelle de Yasmin, l'ensemble de ses connaissances des différentes danses et ce que je découvrais de passionnant sur l'histoire du Hip-Hop, il fallait faire des choix et prendre le risque de construire un objet brut.

YR : Je n'ai pas rencontré de difficulté particulière. Ce qui m'a tout de suite plu, c'est la salle de répétition, où finalement j'invitais Loïc pour lui faire découvrir mon monde. Ce qui est paradoxal, c'est que j'ai pensé, en oubliant de le lui dire, que ce qu'il avait fait, j'aurais pu le faire si nous avions échangé nos vies. Il y a ce voyage aussi entre nous. Je pourrais commencer le spectacle en disant que je me suis formé à l'Opéra de Paris parce que j'avais l'argent pour le faire. Un fantasme. J'aurais pu être lui ou lui être moi.

YC : Vous avez un nouveau projet en perspective alors !

LT : Il y a une véritable proximité dans le rapport que nous entretenons avec la danse, qui dépasse largement la question des cultures, des identités, des provenances. Nous nous retrouvons sur le fait que nous avons jusque-là consacré une grande partie de notre vie à danser et à transmettre la danse. J'entends physiquement ce que Yasmin me dit du Hip-Hop. Nous partageons ensemble le même sol glissant.

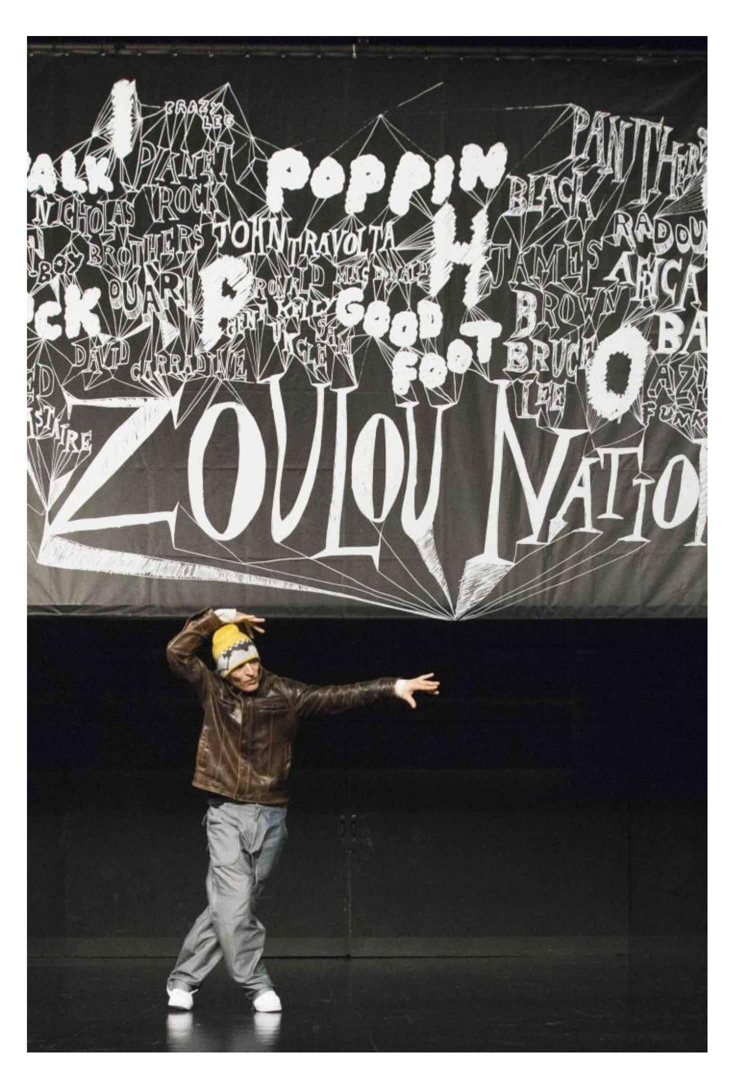
YR : *Gomme* me touche parce que la relation que nous établissons avec les spectateurs fait presque d'eux des amis.

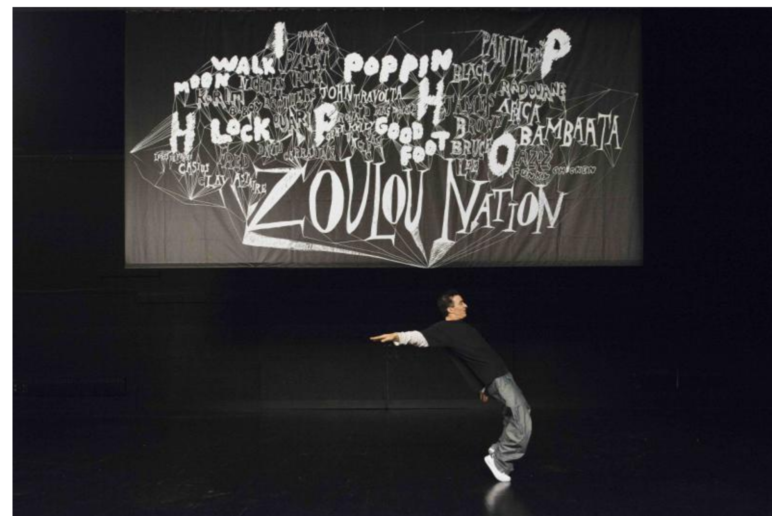
LT : Il faut que nous parvenions à maintenir cette qualité. Quand Yasmin était sur le point d'arrêter, j'ai pensé que nous devions faire tourner cette pièce parce que ce projet continue d'être une leçon de danse. Il faut que nous puissions entendre cette histoire.

—

Gomme

[illegible]







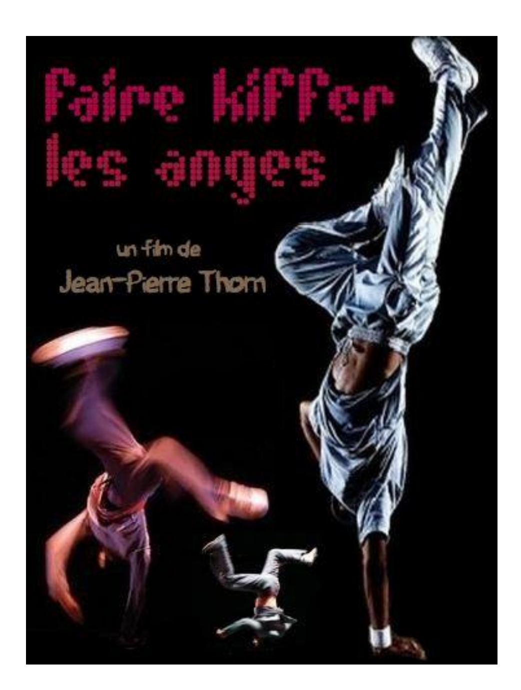
Crédit photos © Jocelyn Cottencin

Autour du spectacle

A la rencontre du hip-hop

Le **jeudi 2 mai 2013** de 20h30 à 22h30 au Cirque, **Yasmin Rahmani** et **Loïc Touzé** proposent une **rencontre** avec les danseurs et chorégraphes de hip hop rémois. En amont du spectacle *Gomme* - joué au Manège le vendredi 3 mai à 20h30 dans le cadre du BOOM BAP Festival, Reims hip hop festival 2013 porté par Velours - les chorégraphes de cette pièce vous donnent rendez-vous.
Issus d'une même génération d'artistes mais de courants artistiques différents : l'un suit les premiers pas du hip hop français sur la place du Trocadéro, l'autre se forme à l'Ecole de l'Opéra de Paris avant de bifurquer vers la danse contemporaine. La richesse de leur rencontre les amène à partager leurs expériences auprès de nombreux groupes de jeunes artistes, amateurs comme professionnels.
Entrée libre sans réservation, informations auprès d'**Elise Mérigeau**.

Après *Gomme*, projection du film *FAIRE KIFFER LES ANGES*



Un film de Jean-Pierre Thorn (France - 1996 / 128 min)
Depuis 15 ans, du Bronx aux Minguettes, dans les souterrains des villes et leurs banlieues, s'est imposé un mouvement artistique rebelle, le « Mouv' Hip Hop » qui, à travers « graffs », « rap » et danse permet à toute une jeunesse exclue de dire : « J'existe ! ». Qui sont les danseurs de ce « mouv » ? Leurs parcours, leurs rages, leur rêves, leurs espoirs ? Qu'est-ce qui fait que toute une génération – qui se vit comme « grillée » – se reconnaît dans l'énergie particulière de cette culture ? D'où vient la beauté sauvage de ce langage des corps (inventé sur des cartons à même le sol) passant aujourd'hui de la rue à la scène et bousculant tous les codes de la danse contemporaine ? Un voyage initiatique à travers les paysages lunaires - friches industrielles, caves, cités, centres urbains anonymes - à la rencontre de quelques-uns des personnages de cette aventure pour restituer une parole véritable - intime - à tous ceux que l'on n'entend plus d'ordinaire qu'à travers le prisme déformé des médias, lorsque brûle la banlieue au journal de 20 heures. »
Jean-Pierre Thorn (novembre 1996)
Interprétation :
Avec les compagnies: Aktuel Force (Saint-Denis) | Accrorap (Saint-Priest) | Azanie (Lyon) | Käfig (Saint-Priest) | B.D.T (Paris) | Melting Spot (Villeneuve d'Ascq) | Street Boy'z | Traction Avant (Vénissieux) | les graffeurs de T.W.A. (The Wild Artists) |
L'équipe:
Assistant: Alain Raoust | Image: Denis Gheerbrandt, José Reynes, Christophe Pollock, Didier Laurent, Jérôme Peyrebrune | Son: Jean-Paul Bernard | Montage: Janice Jones | strong>Mixage: Yves Laisne | Production déléguée: Yvon Davis | Coproduction: Agat Films & Cie / Arte |
1996, France, 35mm, 2h08

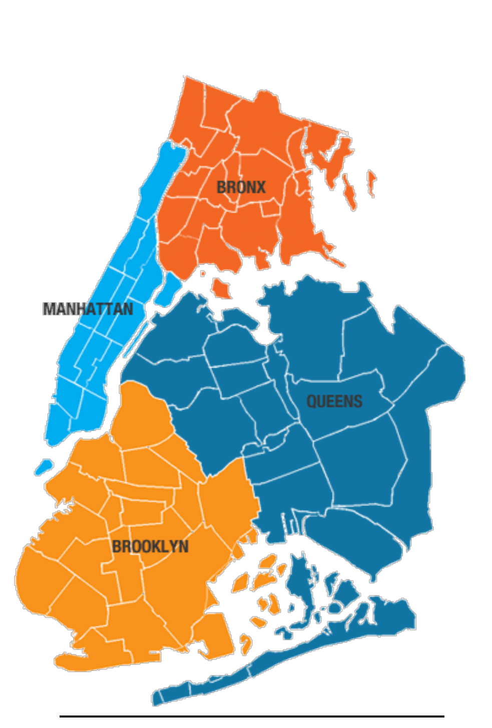


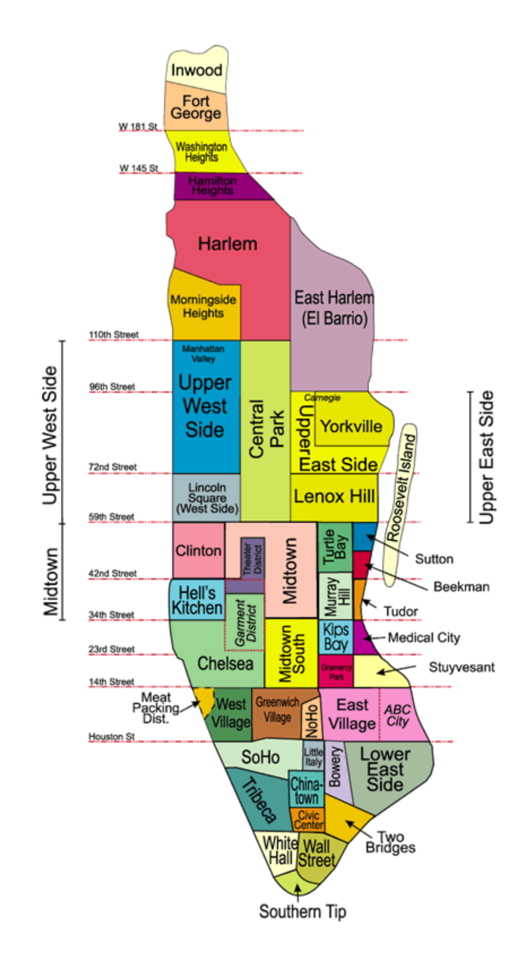
Jean-Pierre Thorn
Cinéaste engagé et passionné, Jean-Pierre Thorn débute à Aix en Provence par des mises en scène de théâtre, *Les fusils de la mère Carrar* et *Ste Jeanne des abattoirs* de Bertold Brecht. Il tourne en 1965 son premier court métrage, *Emmanuelle*, puis son premier long en 1968, au cœur de l'usine occupée de Renault-Flins. *Oser lutter oser vaincre, Flins 68*, demeure un exemple du cinéma militant, régulièrement projeté pour soutenir des actions syndicales. En 1969, il abandonne le cinéma pour s'embaucher comme ouvrier O.S. à l'usine métallurgique Alsthom de St Ouen. En 1978, il est co-animateur de la distribution du programme de dix films intitulé "Mai 68 par lui-même". Il réalise en 1980 son second long métrage, *Le dos au mur*, témoignage de l'intérieur sur son expérience ouvrière. Son premier long métrage de fiction, *Je t'ai tans la peau* (1990), raconte le destin d'une femme religieuse puis dirigeante syndicale, se suicidant au lendemain de la victoire de la gauche de 1981. Depuis 1992 il collabore avec le mouvement hip-hop, et réalise trois films devenus emblématiques : *Génération Hip Hop*, *Faire kiffer les anges* et *On n'est pas des marques de vélo*. En 2006, son film documentaire *Allez Yallah !* raconte l'épopée d'une caravane de femmes

luttant, des deux côtés de la Méditerranée, contre la régression de leurs droits remis en cause par la montée des intégrismes religieux. Il signe un nouveau film-manifeste en 2011, avec *93, la belle rebelle*, qui brosse 40 années de résistance musicale en Seine Saint-Denis…[2]

Etymologie du hip-hop[3]

Le terme « hip-hop » a plusieurs origines étymologiques. Et c'est parce qu'il y a différentes significations et qu'il évoque plusieurs idées que le terme hip-hop a été retenu pour décrire ce mouvement.
Il pourrait signifier selon certains le fait d'évoluer grâce à l'intelligence. Le "hip" est un terme utilisé dans les ghettos noirs américains, provenant du mot "hep " signifiant en argot noir (jive talk) " être affranchi " mais aussi "compétition ". "Hip" signifie aussi "à la mode" et également intelligence dans le sens de débrouillardise.
Hop est l'onomatopée du saut.
L'appellation « hip-hop » rappelle la place privilégiée de la danse, la plus ancienne expression artistique du mouvement, puisque « to hop » signifie danser. Les sonorités des mots « hip » et « hop » évoquent la danse et les figures que réalisaient les breakers du Bronx.
Le hip-hop signifie donc progresser, avancer d'un point de vue social mais créatif grâce à son intelligence.
Hip-hop, rappelle aussi le « bebop » mouvement jazz apparu après la seconde guerre mondiale pour la continuité de sa musique.
Le hip-hop est une vision de la société et de tout ce qui la compose. C'est donc dans ce ghetto du Bronx que va se situer le cadre de développement du hip-hop.
Cette expression répétée par les «MC's » (maîtres de cérémonies qui sont en fait les rappeurs) dans les soirées puis dans les disques allait bien sûr s'imposer comme le mot clef du mouvement dans le Bronx puis aux USA et à toute la planète.
Le terme est attribué par certains à Kevin Smith qui a grandi dans le Bronx à la fin des années 1960 et au début des années 1970 et a travaillé avec plusieurs DJ locaux. En 1978, il est devenu le DJ du club Disco Fever (illustré dans le film Beat Street). Il a aussi exercé à Harlem World, lieux célèbres pour ses battles entre MC's.
D'autres attribuent le terme hip-hop à DJ Luv Bug Starski qui l'utilisait souvent dans ses rimes et qui fut le premier à donner rendez- vous au public dans un stade. Il faisait partie des rares DJ capables d'assurer le rôle de DJ et de MC en même temps sur scène.





---

[2] Source : site Jean-Paul Bernard (ingénieur du son)

[3] Source : http://www.theatresendracenie.com/educ_09_10/DP/DPhiphop.pdf

L'histoire du hip-hop[4]

Le hip-hop, Art total et mouvement de conscience

L'idée de « Culture hip-hop » a plusieurs parrains (Afrika Bambaataa, Kool Herc, Grand Master Flash…). Ils ont eu pour point commun d'animer les street-parties du Bronx au milieu des années 1970 à New York. Il est certain que le terme hip-hop est né dans ces fêtes de quartier, à la fois des lieux de brassage musical (entre disco, électro, funk, sons jamaïcains), d'innovations DJ (dubbing, scratch, break-beat, remix) ou gestuelles (breaking, electric Boogie).
Une puissance inégalée fait vibrer le public au son du break beat. Au lieu d'enchaîner les disques, les DJ's les désossent en fragments et reconstruisent un rythme live.
Dans les blocks parties, les premiers rappeurs et danseurs s'exercent, littéralement tenus par le rythme et l'interpellation (talk over) des Maîtres de cérémonie.
Les échanges des danseurs et rappeurs entre eux et avec le public transforment les bagarres rituelles de quartier en scènes chorégraphiées par les breakers et rythmées par les joutes verbales des MC's. De véritables équipes (crew) se forment, perfectionnant leur style.

Quand le jeu remplace le travail

De jeunes Noirs et Portoricains branchèrent illégalement leurs chaînes stéréos sur les réverbères municipaux. La fête commençait.
Prenant des disques vinyle pour partitions, deux platines, une table de mixage et un amplificateur pour instruments, le Black Art fit son come back en 1974-1975.
A cette époque, un disc-jockey immigré de Jamaïque, Kool Herc, se fait peu à peu une réputation dans le Bronx grâce aux «breaks» dont il remplit l'atmosphère enfumée: il s'agit d'extraits d'un morceau, parfois de deux secondes seulement, qu'il «met en suspens», laissant le groupe s'immerger dans le «groove» (rythme). Jouant des doubles «breaks» (réalisés avec le même disque qui passe sur deux platines), puis faisant monter la pression en les rendant plus intenses, des DJ comme Herc ou Afrika Bambaataa créent une nouvelle esthétique, qui comble le public tout en le maintenant en haleine.



DJ Kool Herc 1974

Des mots comme des armes

Ces boucles rythmiques deviennent des métaphores de la liberté. Dans le temps sculpté par le «break», les danseurs s'étirent. Un nouveau genre musical – tiré du funk, du disco, du rock, du jazz, de l'afrobeat ou du reggae – permet des formes inédites de danse acrobatique, qu'on appellera breakdance ou b-boy.
Les spectateurs sortent de leur passivité pour engager un vrai dialogue avec le DJ.
Les DJ new-yorkais ont bientôt recours à des maîtres de cérémonie pour chauffer le public. Avec le temps, le MC devient lui-même une attraction. Scandant des poèmes connus ou en improvisant d'autres, il se fait le représentant des spectateurs sur la scène. Le public réagit à son flot de paroles, rit de ses boutades, encourage ses fanfaronnades, partage ses coups de blues pendant qu'il habille les rythmes avec ses mots, qu'il «rappe» (scander, en anglais).
Les poètes du Black Art, les messies des Black Panthers et autres durcissent le ton, utilisant les mots comme des armes. Cette nouvelle génération de rappeurs laisse s'échapper des flots de paroles, cherchant à se ménager des moments qui puissent échapper au chaos de la rue. La culture populaire américaine a toujours fait une large place aux modes d'expression créatifs des classes laborieuses.
Depuis une trentaine d'années, de nombreux intermédiaires font fortune en repérant les ghettos noirs et métis dans le vent. A la fin des années 1970, des propriétaires de labels noirs et juifs de Harlem remarquent la popularité du hip-hop et s'empressent d'enregistrer les artistes les plus connus. Ces hommes d'affaires sont personnellement et géographiquement proches de cette musique. Lorsqu'un album du Sugar Hill Gang, *Rapper's Delight*, crée la surprise en devenant un tube international, les grands labels pointent leur nez. En 1980, Kurtis Blow publie le premier maxi de rap chez un grand label. La culture hip-hop est entrée en scène. Elle va devenir la plus populaire et la plus influente auprès de la jeunesse mondiale de la fin du XXe siècle. Jusqu'à la fin des années 1980, New York en est le centre incontesté.
A l'époque, l'administration Reagan s'attaque à «l'Etat providence». Elle supprime les aides en faveur des pauvres, permet aux organismes de logement de devenir des foyers de corruption, élimine des pans entiers des

---

[4] Source : *Ibid.*

programmes gouvernementaux. Les hip-hoppers contre-attaquent en envoyant des signaux comme The Message, les Furious Five mettent en garde: «*Ne me pousse pas à bout, je suis au bord du précipice. J'essaie de ne pas perdre la tête. C'est comme une jungle parfois, et je me demande comment je fais pour ne pas plonger*».
Sur le front technologique, les hip-hoppers progressent à grands pas. La plupart des musiciens de rock restent perplexes face à la nouvelle technique du sampling, mais les producteurs de rap en font une machine à rythmes de plus en plus denses et sérieux.

Les racines de la musique du hip-hop

La naissance aux Etats Unis
Dans les années 60, le rap est une manière de parler, qui rencontre la tradition du jive talk (distorsion linguistique), de la déclamation et du chant public, de la joute verbale « durty dozen » et « verbal contest » qui deviendra les « M.C. battle » du hip-hop. Ce jeu d'appel-réponse prend une consistance esthétique et engagée quand il se pose dans les années 70 sur le break-beat. Le DJ qui permettra au rap de trouver son autonomie, la « CNN » des ghettos selon Chuk D de Public Enemy.
Arrivé de sa Jamaïque natale où il était disc- jockey à Kingston, Clive Campbell s'installe à New York en 1967 où il amène la tradition du toasting et des sound system. Dès 1970, il s'intéresse de plus en plus à cette musique rythmée et socialement consciente qui fait danser les ghettos : le funk.
Fort de sa culture musicale et de son opulente discothèque, adaptant la tradition jamaïcaine des bals en plein air, Kool Dj Herc comme on l'appelle désormais (en référence à son physique impressionnant), est le premier à organiser régulièrement des block parties, soirées de musique improvisées dans une rue ou un vieil immeuble, pour lesquelles sono et éclairage sont branchés sur un lampadaire dont on détourne le courant. Il y invite tour à tour un représentant de chaque quartier à animer la soirée. Les interventions deviennent rimées, rythmées et une émulation naît et de véritables joutes verbales s'organisent.
Kool Dj Herc voit alors sa popularité grandir, surtout après sa géniale invention : faire durer le break, passage rythmique d'un morceau de musique où tout instrument disparaît au bénéfice du tempo nu, en combinant avec l'aide de deux platines et une table de mixage deux morceaux identiques, obtenant ainsi une partie instrumentale plus longue qu'à l'origine. C'est en se rendant compte que l'énergie des gens sur la piste de danse atteint son paroxysme à certains passages d'une chanson où ne sont présentes que la ligne de basse et la ligne de batterie, qu'il décide de jouer ces passages en boucle. Pour ce faire, il utilise deux tourne-disques (platines) et met le même disque sur les deux platines. Il passe ainsi d'un disque à l'autre, répétant le même passage. Ce passage s'appelle un break, ou breakbeat. Cette idée lui permet alors de conduire la foule dansante, friande de ces fameux breaks, dans une transe prolongée.
Le phénomène dépasse en 1973 les frontières du West Bronx pour s'étendre vers celui du South Bronx où un jeune membre du gang des Black Spades, Afrika Bambaataa, s'inspirant de Kool Dj Herc, commence lui aussi sa carrière de discjockey en disposant platines et enceintes à sa fenêtre afin de faire danser les jeunes de son ghetto nommé Bronx River.
Liens sur internet
Kool DJ Herc Legend : http://www.youtube.com/watch?v=Hw4H2FZjfpo
Sugar Hill Gang : http://www.youtube.com/watch?v=diiL9bqvalo

Le contexte socio-économique de la naissance de la culture hip-hop[5]

Pour véritablement comprendre dans quel contexte la culture hip-hop est née, il est nécessaire de connaître, dans ses grandes lignes, la situation économique et sociale précaire des classes afro-américaines et latino-américaines de la ville de New York à la fin des années 1960.
Alors qu'après la Seconde Guerre mondiale, des quartiers tels que Harlem, Brooklyn ou encore le Bronx représentent l'espoir pour les familles afro-américaines, portoricaines, irlandaises, italiennes et juives, dans les années 1960, les emplois industriels quittent les quartiers pour se concentrer dans les banlieues nord. Les Blancs suivent et la valeur de l'immobilier s'effondre. Les spéculateurs immobiliers préfèrent raser leurs vieux immeubles plutôt que les restaurer. Le fossé se creuse entre la majorité blanche américaine qui profite du rêve américain et les minorités (en particulier noires et hispaniques) dont les conditions de vie se dégradent.
Les mouvements identitaires se forment et sont réprimés : démantèlement systématique de l'organisation d'autodétermination des Black Panthers par le FBI, disparition des leaders (assassinat de Martin Luther King en avril 1968 et de Malcolm X). Les communautés des grandes villes, en particulier New York, se replient sur elles-mêmes dans des ghettos où les gangs prennent une importance sociale de plus en plus marquée. L'insécurité, la délinquance et la drogue font alors partie du quotidien.

---
[5] Source : *Ibid*.

Dans les quartiers d'Harlem, Brooklyn et du Bronx, c'est l'effervescence, face à l'inefficacité, voire même des constantes brutalités des forces de l'ordre, les émeutes sont fréquentes et la violence est omniprésente.
Durant l'été 1975, le sud du Bronx est en flammes. Par une torride journée de juin, 40 foyers sont allumés en trois heures. Les autorités new-yorkaises reconnaissent qu'elles ne peuvent pas combattre tous les incendies, encore moins enquêter sur leur origine. Ces feux-là sont ceux de l'abandon. Les propriétaires des taudis ont payé des jeunes voyous pour mettre le feu aux bâtiments dévalués, afin de chasser les locataires pauvres et de toucher les millions de dollars des assurances.



Dans ces espaces négligés par l'Etat, le rêve libéral n'a plus droit de cité: «Mon éducation est nulle, l'inflation est à deux chiffres, pas question de prendre le train pour aller travailler, la gare est en grève» scande le chanteur du groupe de rap Grandmaster Flash and The Furious Five. Dans les années 1920 ou 1930, lorsque grandissaient les légendes du jazz, un jeune pouvait compter sur un large réseau de copains, de protecteurs, d'orchestres et de salles pour apprendre à jouer d'un instrument et trouver sa vocation. Mais, à la fin des années 1970, le chômage est devenu la norme et ce genre d'éducation musicale est hors de portée de la plupart des familles.
Toutefois, au milieu de ce carrefour de violence, de pauvreté et de drogue, où la survie est un challenge quotidien, d'autres directions se profilent déjà et convergent par l'état d'esprit positif et créatif qu'elles vont nécessiter.
Dans le même temps, la musique noire américaine affirme son identité et le funk et la soul deviennent des modes d'expression et de revendication privilégiés. Les pionniers de cette culture posent les fondations sur lesquelles sera bâti le hip-hop : James Brown, The Last Poets, Sly and the Family Stone, Gil Scott Heron ou Stevie Wonder.
La culture hip-hop naît de cet environnement défavorisé et des tensions sociales, raciales et politiques de l'époque.
Les revendications civiques des Noirs américains passent du terrain politique au terrain culturel, les rappeurs prêtent leur voix pour incarner le mécontentement, la frustration, parfois aussi la joie sauvage et sans honte de cette génération. L'extrême économie des moyens à mettre en œuvre, l'utilisation de la rue comme scène ou lieu d'exposition, la spontanéité de l'improvisation contribuent à l'élaboration et à la propagation d'un mouvement culturel qui va dominer la fin du XXe siècle.

Le Black Power (Pouvoir noir)
Le Black Power est un mouvement politique de la fin des années 1960 qui, aux États-Unis, a correspondu à une forte prise de conscience des Noirs. Le Black Power a représenté à la fois l'aboutissement d'une croisade de dix ans en faveur des droits civiques (représenté par Martin Luther King) et une réaction contre le racisme qui sévissait encore, malgré les efforts déployés par les activistes noirs dès le début de la décennie.
Ce mouvement trouve ses origines vers 1965, dans une organisation étudiante non violente, le SNCC (Student Nonviolent Coordinating Committee) dont les adhérents, déçus par la résistance que les Blancs du sud continuent à opposer à la reconnaissance des droits civiques des Noirs, deviennent progressivement convaincus que tout progrès futur doit nécessairement passer par un pouvoir politique noir indépendant.
L'expression de Black Power commence véritablement à être utilisée à partir du mois de juin 1966, lors d'une marche de protestation menée dans le Mississippi par James Meredith, le premier étudiant noir inscrit à l'université de l'État. Au cours de cette marche, James Meredith est blessé par un tireur isolé et doit être hospitalisé.
Les leaders de plusieurs organisations militant pour les droits civiques, dont Stokely Carmichael et Martin Luther King, reprennent la marche. Tout au long du chemin, Stokely Carmichael et d'autres activistes du SNCC exhortent les marcheurs au cri de « What do you want? » (Qu'est-ce que vous voulez ?) accompagné de la réponse « Black Power! » (le Pouvoir noir !).
De 1966 à 1969, le SNCC et le CORE (Congress of Racial Equality), organisation new-yorkaise de lutte pour les droits civiques, sont dominés par le Black Power.
Mais les déclarations à l'emporte-pièce, telle la fameuse phrase de Rap Brown « la violence fait partie de l'Amérique, tout comme la tarte aux pommes (" apple pie ") », sont condamnées par bon nombre de Blancs et par certains Noirs, comme incitation à la division raciale et à la violence.

Malcom X
Au début des années 1960, Malcolm X, chef de file des Black Muslims, défend l'idée que les Noirs doivent pour faire reconnaître leur dignité propre, accéder à une autonomie — généralement interprétée comme une indépendance économique et politique — et se libérer de la tutelle des Blancs. Il soutient jusqu'au droit de répondre par la violence aux agressions violentes dont la communauté noire fait l'objet. La publication, en 1965,

de son autobiographie (*The Autobiography of Malcolm X*), contribue à appuyer la notion du droit des Noirs à l'autodétermination et exerce une profonde influence sur les leaders émergents du mouvement Black Power.

Martin Luther King
Martin Luther King est une figure emblématique pour les fondateurs de la culture hip-hop. À la tête de la SCLC (Southern Christian Leadership Conference), Martin Luther King, clame sa désapprobation devant le message provocateur anti-Blanc associé au Black Power. Tout en encourageant les Noirs à être fiers de leur identité et à prendre conscience de leur héritage, il recommande « d'éviter l'erreur qui consisterait à développer une méfiance à l'égard de tous les Blancs ».
Militant non violent pour les droits civiques des Noirs aux États-Unis, pour la paix et contre la pauvreté, il organise et dirige des actions tel le Boycott des bus de Montgomery pour défendre le droit de vote, la déségrégation et l'emploi des minorités.
Il prononce un discours célèbre le 28 août 1963 devant le Lincoln Memorial à Washington durant la marche pour l'emploi et la liberté : « I have a dream » (J'ai un rêve)
Il est soutenu par John F. Kennedy dans la lutte contre la discrimination raciale ; la plupart de ces droits seront promus par le « Civil Rights Act » et le « Voting Rights Act » sous la présidence de L. B. Johnson.
Martin Luther King devient le plus jeune lauréat du prix Nobel de la paix en 1964 pour sa lutte non violente contre la ségrégation raciale et pour la paix.
Il commence alors une campagne contre la guerre du Viêt Nam et la pauvreté.
Il est assassiné en 1968, crime officiellement attribué à James Earl Ray, dont la culpabilité et la participation à un complot sont toujours débattues.
Il se voit décerner à titre posthume la Médaille présidentielle de la liberté par Jimmy Carter en 1977, la médaille d'or du Congrès en 2004, et est considéré comme l'un des plus grands orateurs américains. Depuis 1986, le Martin Luther King Day est un jour férié aux États-Unis.

Extrait traduit de I have a dream de Martin Luther King
Discours de Martin Luther King le 28 août 1963 devant le Lincoln Memorial à Washington



« Je rêve qu'un jour, sur les collines rousses de la Géorgie, les fils d'anciens esclaves et les fils d'anciens propriétaires d'esclaves pourront s'asseoir ensemble à la table de la fraternité.
Je rêve qu'un jour, même l'État du Mississippi, un État où l'injustice et l'oppression créent une chaleur étouffante, sera transformé en une oasis de liberté et de justice.
Je rêve que mes quatre jeunes enfants vivront un jour dans une nation où ils ne seront pas jugés sur la couleur de leur peau, mais sur la valeur de leur caractère. Je rêve aujourd'hui !
Je rêve qu'un jour, dans l'Alabama… les petits garçons noirs et les petites filles noires avec les petits garçons blancs et les petites filles blanches pourront se donner la main, comme sœurs et frères. »

Lutte pour les droits civiques
L'hostilité envers le Black Power se renforce en 1968 avec l'apparition du mouvement des Black Panthers qui devient la plus importante organisation militant pour le pouvoir noir.
Fondée en 1966, cette organisation paramilitaire est créée en par Bobby Seale et Huey Newton. Le mouvement a dix revendications et réclame « le droit à l'autodéfense » soulignant que les armes ne sont pas pour tuer, mais pour se défendre. Entre 1968 et 1970, des affrontements ont lieu entre Black Panthers et forces de l'ordre, dans plusieurs grandes villes américaines, plusieurs responsables du groupe sont tués, d'autres emprisonnés ou recherchés par la police. Martin Luther King est assassiné en 1968.
Parallèlement à sa mission révolutionnaire, le parti initie des programmes communautaires (cliniques gratuites, distribution de vêtements et de nourriture). Ils luttent contre les trafiquants de drogue. Le parti désapprouve certaines organisations racistes dans la communauté noire.
Le parti des Black Panthers éclate en 1972, certains individus préférant privilégier les moyens pacifiques, notamment le vote, pour atteindre leur but, tandis que d'autres prônent toujours la révolution.
Bien que le Black Power ait pratiquement disparu en tant que mouvement après 1970, ses idées ont laissé une empreinte profonde dans la conscience des Noirs américains.

Droit et reconnaissance d'une identité noire
D'autres intellectuels du Black Power mettent l'accent sur l'héritage culturel, notamment sur les racines africaines de l'identité noire. Cette conception encourage l'étude et la célébration du passé historique et culturel des Noirs. À la fin des années 1960, les étudiants des collèges noirs exigent des programmes d'étude spécifiques qui leur permettent d'explorer les caractères distinctifs de leur histoire et de leur culture. Sous l'impulsion du critique culturel Harold Cruse et du poète Amiri Baraka (pseudonyme de Le Roi Jones), certains intellectuels noirs plaident en faveur d'une mise en perspective de la littérature, de l'art et de l'histoire, selon un « nationalisme culturel » qui traduirait les valeurs propres et le mode de vie particulier à la communauté noire.
In Culture Hip-Hop Dossier Théâtres en dracénie Draguignan

Les débuts du hip-hop en France[6]

1992. La France de la danse vit depuis plusieurs années une double révolution. La première, évidente, a mis sur le devant de la scène la créativité intense des contemporains. Dominique Bagouet, Mathilde Monnier, Maguy Marin, Angelin Preljocaj, Karine Saporta, Régis Obadia, Régine Chopinot, Jean-Claude Gallotta sont devenus les figures de proue des Centres Chorégraphiques Nationaux crées huit ans auparavant par le ministère de la Culture. La jeune danse française des années 1980 s'est transformée en référence incontournable, voire en institution du paysage chorégraphique.
Une autre danse existe pourtant. Bouillonnante. Urbaine. Et institutionnellement invisible : le hip-hop.
Les points d'ancrage du mouvement, ses modèles, ses codes ne sont pas en France. Ils sont à chercher au-delà de l'Atlantique, sur la côte Est des Etats-Unis. C'est là que, depuis les années 1970, se sont développées diverses formes d'expression issues des ghettos et de la culture populaire, dont le graff, la musique et la danse. Spectaculaire et acrobatique, la danse hip-hop se compose d'enchaînement virtuoses de figures au sol (break-dance) et de déplacement stylisés (pump, smurf, locking) exécutés avec énergie sur fond de rap.
Apparue en France dix années environ après la naissance du mouvement américain, elle a été popularisée dans les cités grâce à *H.I.P.H.O.P.*, émission de télévision animée par Sydney sur TF1 en 1984-1985, puis par les clips de rap. Elle suscite le bouillonnement créatif de plusieurs centaines d'adeptes qui, chaque jour, sur les dalles des cités, s'entraînent à reproduire les meilleures figures diffusées par des vidéos pirates et imaginent des pas inédits. Exception faite de quelques discothèques comme le Globo ou le Bataclan, elle se pratique pour l'essentiel hors les murs, sur les trottoirs, les parkings ou dans les cours d'immeubles. À Paris, les principaux points de rencontre sont l'esplanade du Trocadéro et le Forum des Halles. À Lyon, la place de la Comédie.
Sur la quinzaine de groupes éparpillés sur tout le territoire, quelques-uns seulement sont réellement organisés en compagnies. Parmi eux, l'historique Black Blanc Beur, née un beau jour de 1984 sur un parking de Saint-Quentin-en-Yvelines, Aktuel Force et, à Vénissieux, Traction Avant. Hormis de rares initiatives isolées, telles une semaine de hip-hop à Beaubourg en 1991 sous l'impulsion du directeur des spectacles Marcel Bonno, et rassemblant plusieurs groupes dont Macadam et Black Blanc Beur, le hip-hop est encore considéré sous un angle plus sociologique –voire sportif- qu'artistique. Tenu à l'écart des grands circuits culturels, il n'a quasiment pas droit de cité dans les théâtres.
Le hip-hop a affranchi ses territoires, les salles, et les festivals devenant un nouveau terrain de jeu. En regardant la carte des danses urbaines dans le monde, force est de constater un axe transatlantique dominant, avec quelques satellites comme l'Allemagne ou le Brésil.
Des références
Durant ces trente dernières années, on a assisté à une montée en puissance des danseurs souvent issus des banlieues (et de la génération des enfants d'immigrés). Ne trouvant pas leur place dans les écoles ou les cours de danse ils abordent un espace laissé vacant : la rue. Leur rue. Un artiste de talent, danseur et chorégraphe, comme Hamid Ben Mahi raconte dans son solo *Chronic(s)* ses leçons de danse classique, où il est le seul « beur » dans une classe de petits rats bien blancs. Et où il finit le plus souvent seul, trop typé pour faire un prince digne de ce nom. Au fil de ses propositions, Ben Mahi dépasse les clichés, imposant un hip-hop d'auteur à part entière. Le hip-hop en France se fera tout seul, ou presque, il gagne sa reconnaissance et occupe aujourd'hui des lieux dignes de son statut éminemment populaire.
Mourad Merzouki est actuellement le chorégraphe le plus influent : fils de cités (Saint-Briest dans la banlieue de Lyon), il développe un style qui s'acoquine avec le cirque ou avec le contemporain, faisant d'une palissade un décor pour toutes les folies, d'une rangée de gobelets en plastique l'élément de base d'une scénographie dont la virtuosité se joue de la difficulté. Essayez de danser par-dessus un simple verre, vous comprendrez la prouesse à l'œuvre dans *Agwa*.

[6] Source : NOISETTE, Philippe, PHILIPPE, Laurent, *Danse contemporaine : mode d'emploi*, Flammarion, 2010.

Autre compagnon de route, Kader Attou, avec lequel Merzouki a créé la compagnie Accrorap. Attou, à la tête du Centre Chorégraphique National de La Rochelle depuis 2008, ajoute du texte - en bande son -, des figures qui n'ont rien d'imposé – bascule sur un canapé, par exemple -, tout en évoquant les souvenirs de son père ouvrier d'usine, dans *Petites Histoires.com*. Car ce hip -hop frondeur, qui n'oublie jamais de faire rire ou rêver, se veut engagé aussi. Moins dans la revendication que dans l'évocation, ces danseurs – les filles sont hélas encore sous représentées- utilisent les instruments du spectacle pour dire un monde qui est également le nôtre.
À l'autre bout du monde, au Brésil, une génération de créateurs leur emboîtent le pas depuis les années 1990, tels Bruno Beltrão, le plus contemporain, ou le collectif Membros crée par Tais Viera, chorégraphe, et Paulo Azevedo, éducateur et docteur en sciences politiques. Les danseurs de Membros, venus le plus souvent de quartiers défavorisés, sont originaires de Macaé. Ils utilisent le hip-hop comme une arme, entre vitesse et précision, pour garder espoir sur un rythme de samba funk. «Nous ne pouvons pas soigner les douleurs du monde, alors nous avons décidé de les danser », professent Viera et Azevedo. Un talent comme Doug Elkins opte pour une gestuelle avec mouvement au sol, sur la tête, ou acrobatie ondulante qui nous ramène un peu en arrière.
Enfin les danses urbaines ont gagné de sacrés galons en intégrant la distribution de réussites contemporaines comme le *Gershwin* de Montalvo/Hervieu ou *Macadam Macadam* de Blanca Li. De la rue au théâtre, il n'y a qu'un pas. De danse.

Lexique autour du hip-hop[7]

Battle : Le *battle* est la forme instituée du défi (voir infra) dans un lieu dont l'entrée est payante, avec la présence de juges et des prix attribués aux gagnants.
Breakdance (la) ou *break (le)* : Danse hip-hop acrobatique.
Freestyle : C'est une improvisation qui a traditionnellement cours au sein d'un cercle formé par les danseurs participants au freestyle. Il peut également se dérouler sur une scène de théâtre ou de gymnase, à l'issue d'une représentation programmée, qu'il s'agisse d'un ballet ou d'un battle.
Kifer : De l'arabe *kif*, aimer, apprécier.
Locking : Danse hip-hop, composée, notamment, de mouvements de bras tendus.
Pas de *locking*. Marche la première jambe donne un petit coup de pied vers l'avant, immédiatement suivi d'un double pivot sur talon vers l'extérieur. Les bras en prognation accompagnent les jambes, le corps est légèrement penché vers l'avant.
Pas de *popping*. Sur place, jambe parallèle, le pied gauche pivote sur la demi-pointe vers la droite et le pied droit pivote sur le talon vers la gauche, les jambes se croisent et le corps pivote.
Smurf ou *electric boogie* ou *electric boogaloo* ou *popping* : Danse hip-hop qui repose sur un mouvement syncopé et ondulé du corps. (Les différentes appellations correspondent à différents lieux ; le *smurf* est un terme plutôt français, l'*electric boogie* vient de la côte est des Etats-Unis, *popping* de la côté ouest.

[7] Source : http://www.culture.gouv.fr/mpe/recherche/pdf/R_424.pdf

Ressources

Bibliographie

Âge du corps, maturité de la danse, Editions Le Cratère, 1996.
BOISSEAU, Rosita, *Panorama de la danse contemporaine*, Textuel, 2006.
BRESSIN, Tiphaine, PATINIER, Jérémy, *Strike a pose. Histoire(s) du voguing*, Editions des Ailes sur un tracteur, 2012.
CALABRE, Isabelle (sous la dir.), *1993 - 2012 : Suresnes Cités Danses, les 20 ans du festival*, Théâtre de Suresnes Jean Vilar, 2011.
CALABRE, Isabelle, *Suresnes Cités Danses. Hip hop & Cies 1993 – 2010*, Théâtre de Suresnes Jean Vilar, 2011.
CHANG, Jeff, *Can't stop won't stop. Une histoire de la génération du hip hop*, Editions Allia, 2011.
CLIDIÈRE, Sylvie, DE MORANT, Alix, *Extérieur danse, essai sur la danse dans l'espace public*, L'entretemps,2009.
COLLANTES, Nathalie, SALGUES, Julie, *On danse ?*, Autremenent, 2002.
LAMBERT, Elisabeth (sous la dir.), *Fous de danse. Tango, buto, rock, rap et modern dance…*, Autrement, 1983.
LE MOAL, Philippe (sous la dir.), *Dictionnaire de la danse*, nouvelle édition, Larousse, 2008.
MACEL, Christine, LAVIGNE, Emma, *Danse sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours*, Centre Pompidou, 2011.
MAYEN, Gérard, *Un pas de deux France – Amérique, 30 années d'invention du danseur contemporain au CNDC d'Angers*, L'entretemps, 2012.
MOÏSE, Claudine, *Danse hip hop Respect !*, Indigène Editions, 2004.
NOISETTE, Philippe, PHILIPPE, Laurent, *Danse contemporaine : mode d'emploi*, Flammarion, 2010.
REGNAULT, Chantal, LAWRENCE, Tim, *Voguing. Voguing and the House Ballroom Scene of New York City 1989 / 92*, Soul Jazz Books, 2011.
ROUSIER, Claire (sous la dir.*), La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, Centre National de la Danse, 2002.
SORIGNET, Pierre-Emmanuel, *Danser : enquête dans les coulisses d'une vocation*, La Découverte, 2010.

Récits de danseuses à la 1ère personne :

DUNCAN, Isadora, *Ma vie*, Gallimard, 1998.
ENDICOTT, Jo Ann, *Je suis une femme respectable*, L'arche, 1999
GERT, Valeska, *Je suis une sorcière,* Centre National de la Danse, 2004.

Sitographie

http://www.manegedereims.com/des-spectacles/gomme
http://rahmaniyasmin.com
www.loictouze.com

SOYEZ LES BIENVENUS !

La plupart de nos propositions étant accessibles aux collégiens et lycéens, nous aurons plaisir à vous accueillir tout au long de la saison (pour vous renseigner sur les séances tout public, reportez-vous sur www.manegedereims.com).

Pour les groupes scolaires, en soirée les spectacles sont accessibles au tarif de **6 € par élève**.

Les élèves peuvent payer avec leur **carte Lycéo** !

Les accompagnateurs du groupe bénéficient de places gratuites dans certaines proportions.

Pour les adultes accompagnateurs supplémentaires, la place est à 10 €.

Laurette Hue, au service des relations avec le public du Manège de Reims, est votre nouvelle interlocutrice pour le suivi des réservations scolaires : **l.hue@manegedereims.com**

Afin de préparer vos élèves au spectacle, nous élaborons - aussi souvent que possible - des ateliers du regard et des ateliers pratiques. Pour tout renseignement, le service des relations avec le public se tient à votre disposition.

Ressources en ligne : www.manegedereims.com

La page Facebook du Manège de Reims : http://url.exen.fr/43680/

La page Public en Herbe 2012-2013 : http://mutualise.artishoc.com/reims/media/5/public_en_herbe_12-13.pdf

Vos interlocuteurs au Manège

Laurette Hue 03 26 47 98 72 / l.hue@manegedereims.com

Votre interlocutrice pour toutes les réservations scolaires

Céline Gruyer 03 26 47 97 70 / c.gruyer@manegedereims.com

Elise Mérigeau 03 26 46 88 96 / e.merigeau@manegedereims.com

Responsables des relations avec le public

Rémy Viau – remy.viau@ac-reims.fr

Enseignant relais, responsable du service éducatif